

La Shoah e la memoria in atto.

I racconti testimoniali di Giuliana Tedeschi e Liana Millu

Giuliana Tedeschi (1914-2010) and Liana Millu (1914-2005) are among the few Jewish Italian writers who produced fictionalized testimonials of their deportation and traumatic experiences in the death camps. As literature has a fundamental role in the mourning of traumatic events, we address the question how trauma is present or represented in Tedeschi's and Millu's testimonial narratives. Both authors started writing in the early postwar period, and they both rewrote their first testimonials decades later. Considering this rewriting practice in the light of trauma theory, the present study examines how Tedeschi's and Millu's consecutive narratives relate to the past and how fiction operates in the 'working through' narratives of these two Jewish Italian authors.

Tra le almeno cinquantacinque testimonianze della deportazione (pubblicate in Italia tra il 1945 e il 1947) solo poche appartengono al genere della narrativa di finzione¹; sono sei i testi di autori italo-ebrei, Primo Levi e cinque scrittrici, tra le quali Giuliana Tedeschi (1914-2010) e Liana Millu (1914-2005)². Entrata a far parte della Resistenza dopo l'8 settembre 1943, Liana Millu, insegnante e giornalista originaria di Pisa, viene arrestata a Venezia nella primavera del 1944 e deportata ad Auschwitz-Birkenau³. Nell'ottobre del 1944 è trasferita nel campo di lavoro di Malchow liberato dai russi nel mese di maggio del 1945; arriva in Italia

¹ Cfr. ROBERT S.C. GORDON, *Primo Levi, Witness. Primo Levi's If This is a Man and Responses to the Lager in Italy 1945-47*, «Judaism. A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought», vol. XLVIII, 1, 1999, p. 50. Va notato che Gordon include l'opera di Giuliana Tedeschi tra i pochi «resoconti romanzati» pubblicati in Italia tra il 1945 e il 1947, laddove Risa Sodi considera la testimonianza della Tedeschi come *nonfiction* (*Narrative and Imperative. The First Fifty Years of Italian Holocaust Writing (1944-1994)*, New York, Peter Lang, 2007, pp. 9-13). Nella tassonomia della narrativa italiana sulla Shoah della Sodi, la *nonfiction* comprende non solo i resoconti in terza persona di tipo giornalistico, biografico o storico, ma anche le testimonianze scritte in prima persona da sopravvissuti che all'epoca dei fatti non erano scrittori professionisti, come appunto Giuliana Tedeschi. In questi memoriali che tendono ad aderire il più possibile ai fatti, generalmente manca l'elaborazione letteraria della narrazione. Quest'ultima però non è del tutto assente nella testimonianza della Tedeschi (cfr. analisi infra). Nel genere della *fiction*, Risa Sodi individua tre tipi di narrazioni: la *survivor fiction*, la *Holocaust fiction* e la *negotiated fiction*. Nella *survivor fiction* la dimensione finzionale prevale sugli elementi autobiografici ai quali sono ispirate opere come *I ponti di Schwerin* e *La Camicia di Josepha* di Liana Millu. Un esempio di *Holocaust fiction* è *Il giardino dei Finzi-Contini*, romanzo che non tratta esplicitamente il tema della Shoah. La nozione, infine, di *negotiated fiction* riguarda quelle narrazioni che trasferiscono il tema della Shoah in altri ambienti; Maurensig, ad esempio, usa il tema della Shoah per mettere in evidenza la brutalità del mondo degli scacchi. Per le testimonianze non narrativizzate si vedano tra gli altri: ANNA BRAVO, DANIELE JALLA, *Una misura onesta. Gli scritti della memoria della deportazione dall'Italia 1944-1993*, Milano, FrancoAngeli, 1994; PIER VINCENZO MENGALDO, *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007; MARCELLO PEZZETTI, *Il libro della Shoah italiana. I racconti di chi è sopravvissuto*, Torino, Einaudi, 2009; *Judenrampe. Gli ultimi testimoni*, a cura di Anna Segre, Gloria Pavoncello, Roma, Elliot, 2010.

² Le altre tre scrittrici sopravvissute ad Auschwitz sono: Frida Misul, Luciana Nissim e Alba Valech Capozzi (cfr. ANNA BRAVO, DANIELE JALLA, *op. cit.*, pp. 58-60).

³ Per ulteriori precisazioni riguardo alla partecipazione dell'autrice alla Resistenza, si veda LAURA PACELLI, *Scrittura femminile tra Resistenza, deportazione e memoria*, in *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale*, a cura di Stefania Lucamante, Raniero Speelman, Monica Jansen, Silvia Gaiga, Utrecht, Igitur-Utrecht Publishing & Archiving Services, 2008 («Italianistica Ultraiectina. Studies in Italian Language and Culture», 3), pp. 27-28.

a inizio settembre dopo un viaggio durato quattro mesi⁴. Giuliana Tedeschi, medico torinese, viene arrestata nel marzo del 1944 e deportata insieme al marito nei Lager di Auschwitz-Birkenau⁵. Successivamente è trasferita prima a Ravensbrück, dopo a Malchow e a Lipsia. All'inizio del 1945 viene liberata dai russi nei pressi di Lorenzkirch e rimpatriata dagli americani. Al suo ritorno in Italia nel mese di settembre apprende dalla Croce Rossa che suo marito è deceduto durante una marcia della morte all'inizio del 1945⁶.

Se Alberto Cavaglion nel 1995 registrava ancora «una mancanza quasi assoluta di interessi e di lavori venuti fuori dal settore dell'italianistica e della critica letteraria»⁷ relativi alla narrativa sulla Shoah, negli anni successivi l'interesse per i memoriali e la narrativa di finzione dedicati all'Olocausto è andato crescendo, anche se non proporzionalmente per la narrativa al femminile. Ad aver proposto approfondimenti critici sugli scritti della Millu e della Tedeschi in anni più recenti sono state Stefania Lucamante e Risa Sodi⁸. *Narrative and Imperative*⁹ di Risa Sodi, che copre i primi cinquant'anni della narrativa italiana sulla Shoah (1944-1994), dedica un capitolo a ciascuna delle due sopravvissute, mentre *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah* di Stefania Lucamante è interamente consacrato alla narrativa femminile della Shoah¹⁰. Senza tuttavia approfondire la questione della specificità di genere, anche Robert Gordon accoglie alcuni degli scritti della Millu e della Tedeschi nel «canone della letteratura italiana dell'Olocausto»¹¹. Con il presente studio si intende contribuire a colmare la scarsa attenzione critica per le due scrittrici e, nello stesso tempo, rispondere all'auspicio formulato dalle due curatrici di *Donne*

⁴ Ulteriori informazioni biografiche su Liana Millu si trovano in RISA SODI, *op. cit.*, pp. 158-163.

⁵ Sulle circostanze dell'arresto, cfr. GUDRUN JÄGER, «Che bella camicia di seta che avevo!». Un'intervista-ritratto a Liana Millu, «Qualestoria», 2, 2005, pp. 154-155.

⁶ Per una biografia più esoriente di Giuliana Tedeschi si vedano RISA SODI, *op. cit.*, pp. 134-138 e JUDITH KELLY, *Giuliana Tedeschi*, in *Holocaust Literature: An Encyclopedia of Writers and Their Work*, a cura di Lilian S. Kremer, New York, Routledge, 2003, p. 1259.

⁷ ALBERTO CAVAGLION, *Ebraismo e memoria: la memoria del volto e la memoria della scrittura*, «Parolechiave», 9, p. 179.

⁸ È all'incontro tra sopravvissute e studiose avvenuto a New York nei primi anni Ottanta che Anna Rossi-Doria attribuisce la nascita di un filone critico praticato da donne e dedicato appunto alla letteratura testimoniale al femminile (cfr. ANNA ROSSI-DORIA, *Memorie di donne*, in *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo. Volume II. La memoria del XX secolo*, a cura di Marina Cattaruzza, Marcello Flores, Simon Levis Sullam, Enzo Traverso, Torino, UTET, 2006, p. 443).

⁹ RISA SODI, *op. cit.*

¹⁰ STEFANIA LUCAMANTE, *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah*, Albano Laziale, Iacobelli Editore, 2012. Oltre ai volumi sopracitati si considerino anche i seguenti articoli: MARTA BAIARDI, *Liana Millu. Due libri postumi*, «DEP Deportate, esuli, profughe», 7, 2007, pp. 300-313; MANUELA CONSONNI, «O Auschwitz, ich kann dich nicht vergessen weil du bist mein schicksal». Il corpo femminile e l'esperienza concentrazionaria, «Quaderni storici», 3, 2011, pp. 797-811; CAROLA FREDIANI, *La battaglia sul corpo. Memorie di donne italiane dai campi di concentramento*, «Contemporanea», V, 2, 2002, pp. 287-313; JUDITH KELLY, *Liana Millu*, in *Holocaust Literature*, cit., pp. 843-845; JUDITH KELLY, *Giuliana Tedeschi*, in *Holocaust Literature*, cit., pp. 1259-1261; LAURA PACELLI, *art. cit.*; ANNA ROSSI-DORIA, *art. cit.*

¹¹ ROBERT S.C. GORDON, *Scolpitelo nei cuori. L'Olocausto nella cultura italiana (1944-2010)*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013 (trad. it. di *The Holocaust in Italian Culture, 1944-2010*, Stanford, Stanford University Press, 2012).

nell'*Olocausto*, Dalia Ofer e Lenore J. Weitzman, ovvero a non discutere esclusivamente in termini di maternità o di sessualità le esperienze delle donne della Shoah¹².

Leggere una memoria in atto

Nel ricordare il ruolo che la letteratura svolge da sempre nel lutto e nella memoria di eventi catastrofici, Petar Ramadanovic ribadisce la necessità d'interrogarsi su alcune questioni di fondo come quella della rappresentazione (e della rappresentabilità) del trauma in letteratura¹³. Anche per la narrativa di Liana Millu e Giuliana Tedeschi ci si può chiedere se occorra parlare di *rappresentazione* del trauma – il quale tuttavia si manifesta per definizione attraverso la ripetizione –, o di *ripetizione* (compulsiva) nell'opera, dal momento che la posta in gioco della differenza tra rappresentazione e ripetizione del trauma è la possibilità stessa della costituzione identitaria in seguito all'evento traumatico. Se con LaCapra si definisce il fenomeno dell'*acting out* come la ripetizione ossessiva nel presente della paura di morte provata durante la deportazione e la prigionia nei campi di concentramento, la narrativa delle due scrittrici reduci si presenta come una forma di ripetizione o si può invece individuare nella loro opera l'espressione di un processo di *working through*, ovvero di elaborazione del trauma¹⁴? Centrale a questo riguardo è la questione del rapporto tra il presente della narrazione e il passato del contenuto narrato, rapporto che invita a considerare l'opera di ciascuna scrittrice come un insieme di testi che presentano differenze tali da sollecitare un approccio in grado d'interpretare, al di là dei confini dei singoli testi, quelle modalità sempre diverse del porsi di fronte alla realtà passata.

Oltre a distinguersi a livello contenutistico e formale, i singoli testi delle due scrittrici comprendono sia testimonianze scritte (e orali) sia testi narrativi di finzione, i quali si dispongono lungo il vasto spettro di generi letterari e no¹⁵. Oltre al racconto e al romanzo, Liana Millu sceglie ora la testimonianza orale ora il saggio breve per assolvere ciò che,

¹² DALIA OFER, LENORE J. WEITZMAN, *Introduzione. Il ruolo di genere nell'Olocausto*, in *Donne nell'Olocausto*, a cura di Dalia Ofer, Lenore J. Weitzman, Firenze, Le Lettere, 2001, p. 17 (trad. it. di *Women in the Holocaust*, New Haven, Yale University Press, 1998).

¹³ PETAR RAMADANOVIC, *In the Future...: On Trauma and Literature*, in *Topologies of Trauma. Essays on the Limit of Knowledge and Memory*, a cura di Linda Belau, Petar Ramadanovic, New York, Other Press, 2002, pp. 180 sgg.

¹⁴ Per *acting out* si intende il processo di attualizzazione del trauma, ovvero la ri-presentazione vivida del trauma, sia essa un'allucinazione, un vissuto onirico o altro ancora. Dominick LaCapra propone una distinzione tra *acting out* e *working through*, la quale non implica una pura opposizione tra passato e presente. Non necessariamente l'*acting out* può essere del tutto e definitivamente superato; esso può tuttavia essere contrastato dal *working through*. Cfr. DOMINICK LACAPRA, *Writing History, Writing Trauma*, London-Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001, pp. 21-22. Si veda anche SIGMUND FREUD, *Beyond the Pleasure Principle*, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, volume XVIII, a cura di James Strachey, London, Hogarth Press, 1953-1974, pp. 7-64.

¹⁵ Cfr. CARLO DE MATTEIS, *Dire l'indicibile. La memoria letteraria della Shoah*, Palermo, Sellerio, 2009, pp. 14-15: «Se l'appartenenza delle diverse testimonianze a una pluralità di generi di scrittura concerne la forma del testo e vale solo a definirne la particolare modalità comunicativa, senza che la distinzione dei generi comporti differenze nella funzione testimoniale che essi rivestono, una più significativa discriminante è costituita piuttosto dalla qualità formale della loro elaborazione ovvero dalla loro natura meramente denotativa, cioè di mero referto autobiografico-documentale, o consapevolmente letteraria, frutto di un processo di rielaborazione formale che vada oltre la semplice oggettiva registrazione della propria vicenda».

citando dal Levitico (5,1), sente come un dovere morale: «Se è testimone perché ha visto e sentito qualcosa e non lo riferisce, colui porti il peso del suo peccato»¹⁶. Anche Giuliana Tedeschi decide di parlare in pubblico, anche se non a ridosso degli eventi¹⁷. In un'intervista con Risa Sodi, ad esempio, quest'ultima testimonia sull'accoglienza che ricevette al suo ritorno in Italia:

The others didn't want to know. They said, "Enough, enough already! We also went hungry, we also suffered this, that and the other thing". And so they didn't ask. It took years before people realized they should ask and that it was necessary to know¹⁸.

Risa Sodi annota che forse è appunto per questo «stonewalling within and without the family»¹⁹ che Giuliana Tedeschi sceglie la scrittura come mezzo espressivo e strumento di testimonianza, consegnando nel 1946 un manoscritto a Editrice Italiana, una piccola casa editrice milanese. Questa prima testimonianza scritta, tuttavia, è accolta con indifferenza dal pubblico nel momento della pubblicazione²⁰. Nel 1947, dopo un anno di attesa e di vicissitudini editoriali²¹, esce anche il primo scritto di Liana Millu, *Il fumo di Birkenau*, una raccolta di sei racconti ambientati nel Lager di Birkenau durante l'inverno 1945-1946²². Più di vent'anni dopo Liana Millu pubblicherà *I ponti di Schwerin* (1978)²³, il romanzo che narra il suo lungo viaggio di ritorno dalla liberazione del campo di Malchow ai primi anni dopo l'arrivo in Italia. Con *La camicia di Josepha* (1988), una raccolta di otto racconti di cui due sono dedicati alla Shoah, la scrittrice reduce ritorna alla forma narrativa breve de *Il fumo di Birkenau*. Nel 2006 esce il diario intitolato *Tagebuch. Il diario del ritorno dal Lager*²⁴, composto nell'anno stesso del ritorno e pubblicato postumo da Piero Stefani. In *Dopo il*

¹⁶ LIANA MILLU, *Dopo il fumo. "Sono il n. A 5384 di Auschwitz Birkenau"*, a cura di Piero Stefani, Brescia, Morcelliana, 1999, p. 19.

¹⁷ Arturo Marzano precisa che al ritorno dei deportati in Italia le comunità ebraiche stavano cercando di dimenticare il passato, di superare l'esperienza tragica della guerra e di ritornare lentamente alla quotidianità (cfr. ARTURO MARZANO, "Prisoners of Hope" or "Amnesia"? *The Italian Holocaust Survivors and Their Aliyah to Israel*, «Quest. Issues in Contemporary Jewish History. Journal of Fondazione CDEC», 1, 2010, consultato su www.quest-cdecjournal.it/focus.php?issue=1&id=194).

¹⁸ Intervista con Giuliana Tedeschi in RISA SODI, *op. cit.*, p. 138.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Per il resoconto delle difficoltà editoriali riscontrate dall'autrice, cfr. RISA SODI, *op. cit.*, pp. 155-156.

²² ELENA RONDENA, *La letteratura concentrazionaria. Opere di autori italiani deportati sotto il nazifascismo*, Novara, Interlinea, 2013.

²³ Risa Sodi definisce *I ponti di Schwerin* un romanzo «semi-autobiografico» (Ivi, p. 156). Riguardo al genere de *I ponti di Schwerin*, Francesco De Nicola afferma: «Il romanzo di Liana Millu non appartiene – come viene indicato erroneamente nella *Bibliografia della deportazione nei campi nazisti*, a cura di Teo Ducci, Milano, Mursia, 1997, p. 45 – alla memorialistica e solo ad una frettolosa lettura può apparire una sorta di autobiografia romanzata, documento di una sconvolgente esperienza storica arricchito dai ricordi della protagonista Elmina, come potrebbe far supporre l'accento al ritrovamento da parte sua di un diario dalle pagine ancora bianche e di una primitiva matita (una scheggia di specchio) con la quale la reduce da Birkenau aveva cominciato a registrare le tappe del suo cammino verso la libertà» (FRANCESCO DE NICOLA, *Introduzione*, in LIANA MILLU, *I ponti di Schwerin*, Recco-Genova, Le Mani, 1998 (1978¹), p. 18). Anche Stefania Lucamante insiste sulla necessità di distinguere tra memorialistica e scrittura letteraria all'interno del genere testimoniale, ritenendo quest'ultimo «impreciso e vago» (STEFANIA LUCAMANTE, *op. cit.*, p. 178).

²⁴ LIANA MILLU, *Tagebuch. Il diario del ritorno dal Lager*, Firenze, Giuntina, 2006.

fumo: “Sono il n. A 5384 di Auschwitz Birkenau” (1999), infine, la Millu ripropone una serie di articoli e interventi pubblici che risalgono alla fine degli anni Ottanta e agli anni Novanta; per lo più nati come testimonianza orale, essi integrano nella loro veste finale forme di metatestimonianza, ovvero riflessioni sul proprio testimoniare la Shoah²⁵. In uno di questi interventi raccolti in *Dopo il fumo* Liana Millu afferma:

Mai ho parlato del mio ritorno dai Lager, e dopo oggi, mai più ne parlerò. Ma ne ho preso l’impegno e lo faccio, pur risentendone orrore e dolore. Alzerò quella lastra tombale, guarderò in un fondo dove strisciano serpenti. Per l’urgenza di allontanarmi, riassumerò quel tempo in gruppi, inquadrando in ciascun gruppo gli episodi più significativi, più emblematici²⁶.

La testimonianza sul 'ritorno' dai Lager annunciata nel titolo dell’intervento in realtà risulta interamente incentrata sul momento dell’arrivo in Italia. L’autrice infatti prosegue il suo resoconto evocando il suo arrivo a Venezia i primi di settembre del 1945 e sorvolando quindi sull’intero viaggio di ritorno dal campo di Malchow. In quest’intervento Liana Millu compie scelte nettamente diverse rispetto a quelle che determinano l’impostazione del diario e del romanzo autobiografico, *I ponti di Schwerin*, in cui tratta ampiamente il viaggio di ritorno durato circa quattro mesi. Il brano iniziale dell’intervento sopraccitato è perciò indicativo delle differenze funzionali e retoriche tra le due forme discorsive predilette e impiegate dall’autrice lungo il suo percorso testimoniale: la testimonianza (orale o scritta) e la narrativa di finzione.

In *Quella difficile identità* Stefania Lucamante insiste sul carattere dinamico della prassi memoriale, individuando Liana Millu (insieme a Edith Bruck) come una delle «presenze più emblematiche del processo di *perpetua* elaborazione del ricordo nella letteratura italiana»²⁷, distinguendola da altre scrittrici reduci come Giuliana Tedeschi:

A differenza delle sopravvissute che scrivono fondamentalmente per trasmettere memoria alla loro prole, di cui è paradigmatico l’esempio del memoriale di Giuliana Tedeschi in cui il desiderio di raccontare e liberarsi dal peso del ricordo si intreccia all’impellenza di far sapere alle figlie – sia in modo obliquo – degli esperimenti medici a cui era stata sottoposta, la testimonianza delle reduci Bruck e Millu assume, mediante la parola letteraria, la volontà di un lascito universale perché in parte svincolato dalla singolarità delle loro vicende²⁸.

Anziché misurare la distanza temporale che separa il momento della narrazione dall’evento traumatico o rilevare nei testi il dosaggio tra autobiografia e finzione, la lettura diacronica che questo studio propone, ha come obiettivo di analizzare la funzione dei singoli testi – nella loro specificità memoriale o letteraria – alla luce di una dinamica che abbracci il trauma

²⁵ LIANA MILLU, *Dopo il fumo*, cit. Si considerino inoltre LIANA MILLU, ROSARIO FUCILE, *Dalla Liguria ai campi di sterminio*, ANED, Regione Liguria, 1980; LIANA MILLU, *Testimonianza*, in *Chi è come te fra i muti*, a cura di Carlo Maria Martini, Milano, Garzanti, 1993; ROBERTO PETTINAROLI, *Campo di betulle. Shoah: l’ultima testimonianza di Liana Millu*, Firenze, Giuntina, 2006. Per ulteriori approfondimenti bibliografici riguardo a Liana Millu si veda RISA SODI, *op. cit.*, pp. 155-157.

²⁶ LIANA MILLU, *Dopo il fumo...*, cit., p. 67.

²⁷ STEFANIA LUCAMANTE, *op. cit.*, p. 157. Il corsivo è mio.

²⁸ Ivi, p. 158.

in quanto processo²⁹, considerando che la memoria, a dirlo con Bidussa, è «il risultato di come si fanno i conti col passato ed è destinata proprio per questa sua origine a modificarsi nel tempo»³⁰.

Da *Questo povero corpo* (1946) a *C'è un punto della terra...* (1988): realtà e finzione nei memoriali di Giuliana Tedeschi

In *Questo povero corpo* Giuliana Tedeschi raccoglie una serie di scene ed episodi per lei rappresentativi dell'esistenza nei Lager. Nel 1988, più di quarant'anni dopo la prima testimonianza, esce *C'è un punto della terra... Una donna nel Lager di Birkenau*³¹. Contrariamente a Liana Millu che non rielaborò mai *Il fumo di Birkenau*, Giuliana Tedeschi inserisce nella sua seconda testimonianza numerosi frammenti della prima, riscrivendoli in maggiore o minore misura a seconda del caso. In *Narrative and Imperative* Risa Sodi riprende alcune affermazioni di Giuliana Tedeschi (tratte da una lettera di quest'ultima a Risa Sodi) riguardo a *C'è un punto della terra...*, le quali risalgono al 1994 e evidenziano la posizione ambivalente della scrittrice nei confronti della sua opera prima:

You were probably astonished to learn that my book *There Is a Place on Earth*, edited by Giuntina of Florence, was published only in 1988 although it was written many years earlier, as soon as I returned from Germany. In fact, *the book lay hidden in a desk drawer for over thirty years* and not even my daughters – first, young children, later adults – knew of its existence. Only later, on the occasion of a conference on the death camps, did I take it out again and dare present it to an editor³².

I wrote my book above all out of a need for liberation, not out of literary ambition... Nonetheless, for a long time, I didn't have the strength to reread my story, nor did I question whether by chance it was worth of publication³³.

I didn't write the book with publication in my mind; nor did I modify it in the least after forty years. It was born solely of a need for liberation from this dramatic experience; I wrote it at night when I was free from my schoolwork, private lessons and responsibilities as a mother. There is no deliberate style, nor did I follow any models. Only forty years later did I realize that it might have some interest. In other words, it is a private matter and I published it only at the urging of my grown daughters and grandchildren³⁴.

Solo quando Risa Sodi chiede esplicitamente della prima testimonianza, *Questo povero corpo*, l'autrice risponde brevemente che quel titolo appartiene al suo primo libro, una

²⁹ A questo proposito anche Pier Vincenzo Mengaldo ritiene che, anziché fare una distinzione tra memorie scritte a ridosso dei fatti o a distanza, sia più opportuno «analizzare – io qui non posso farlo – le differenze fra diverse testimonianze-riflessioni della stessa persona scalate nel tempo» (PIER VINCENZO MENGALDO, *op. cit.*, pp. 26-27).

³⁰ DAVID BIDUSSA, *Dopo l'ultimo testimone*, Torino, Einaudi, 2009, p. 86.

³¹ GIULIANA TEDESCHI, *Questo povero corpo*, Milano, Editrice Italiana, 1946; GIULIANA TEDESCHI, *C'è un punto della terra... Una donna nel Lager di Birkenau*, Firenze, Giuntina, 1998 (1988¹). Da ora in poi mi servirò delle sigle "PC" (*Questo povero corpo*) e "PT" (*C'è un punto della terra...*) seguite dall'indicazione delle pagine.

³² Lettera a Risa Sodi, 28 aprile 1994, citata in RISA SODI, *op. cit.*, p. 139. Il corsivo è mio.

³³ *Ibidem*. Il corsivo è mio.

³⁴ *Ibidem*. Il corsivo è mio.

prima testimonianza che è stata poi parzialmente integrata nella seconda³⁵. Le sopraccitate affermazioni rivelano come per Giuliana Tedeschi la propria credibilità in quanto testimone sembri dipendere da ciò che Bidussa definisce «convenzioni non del tutto corrette», le quali si possono stabilire tra il testimone e il pubblico: «Il pubblico [...] si aspetta che il testimone racconti sempre la stessa storia, che la esponga con le stesse parole, che non modifichi tempi e modi della narrazione»³⁶. Queste aspettative del pubblico si scontrano con la realtà di una memoria ‘costruita’ e quindi suscettibile a variazioni nel tempo. Di questa fluidità deve rendere conto l’analisi diacronica della produzione memoriale di uno stesso testimone, dal momento che essa è il risultato di atti memoriali collocati in un presente sempre nuovo. Una maggiore consapevolezza di questa variabilità nel tempo può a sua volta contribuire a contrastare la sacralizzazione e la trasformazione in mito di un evento storico come la Shoah, visto che anch’esso giunge al pubblico attraverso atti di memoria collocati in tempi sempre nuovamente presenti.

Nella sua corrispondenza con Risa Sodi a più riprese la Tedeschi ribadisce il rifiuto di considerare la propria testimonianza come un’opera d’invenzione letteraria: «Everything we know and that is possible to know has come to light from documentary works alone»³⁷. Oltre a ritenere che «it’s better ... not to mix up literature with the reality of testimony»³⁸, la scrittrice reduce nega fermamente l’importanza che rivestirebbe nel suo memoriale la cospicua presenza della metafora animalesca, figura retorica peraltro frequente nella memorialistica della Shoah³⁹. Ora proprio la prima testimonianza per così dire rinnegata della Tedeschi, *Questo povero corpo*, include una riflessione metadiscorsiva riguardo a questa letterarietà, la quale riporta l’Io narrante alle origini traumatiche della sua scrittura:

Ed ora che sono ritornata dopo venti mesi e non ho ritrovato quello che avevo lasciato “ieri”, sento che quel mondo passato ha cessato di appartenermi. La mia vita attuale è una nuova vita, senza continuità, senza passato. La vita del Lager ha segnato un taglio netto, ha posto come una barriera, che ora mi pare ancora insormontabile. Quello che è adesso, è nuovo e ricomincia da capo, il passato spogliato dall’elemento della continuità ha qualcosa di letterario e di impersonale. (PC 24-25)

La prigionia ne aveva spento la vivacità dello sguardo e su tutti i volti era la stessa impersonale opacità di espressione. (PC 35)

La mancata, o meglio perduta continuità tra passato e presente rende il passato ‘impersonale’ per l’Io narrante di *Questo povero corpo*; ‘personale’, invece, sarebbe stata un’esperienza del passato segnata da un sentimento del tempo che integrasse in maniera naturale passato, presente e futuro. Le prime pagine del memoriale danno così voce a quella corrosione dell’Io, a quel sentimento del tempo discontinuo e frammentario spesso avvertiti dal soggetto traumatizzato. Nella seconda citazione (PC 35) la Tedeschi associa poi questa sensazione d’impersonalità all’esperienza di morte che è all’origine della sua scrittura; Cathy

³⁵ *Ibidem*. Il corsivo è mio.

³⁶ DAVID BIDUSSA, op. cit. p. 72.

³⁷ Intervista a Risa Sodi, citata in RISA SODI, op. cit., p. 141.

³⁸ Lettera a Risa Sodi, datata il 29 aprile 1994, citata in *Ibidem*.

³⁹ Cfr. LAWRENCE L. LANGER, *The Holocaust and the literary imagination*, New Haven-London, Yale University Press, 1975. Si veda in particolare il capitolo *Men into Beasts* (pp. 166-204).

Caruth, infatti, asserisce che l'evento traumatico nella scrittura si ripropone e si ripete nella sua letteralità. Confondere realtà e invenzione letteraria avrebbe appunto impedito all'io testimone di rispondere a quel richiamo della realtà che la riporta sempre di nuovo all'evento traumatico che è all'origine della sua scrittura⁴⁰.

Mentre *I ponti di Schwerin* della Millu raccontano gli anni precedenti e successivi al ritorno in Italia, i due memoriali della Tedeschi non sembrano andare oltre il momento della liberazione dei campi⁴¹; «l'esperienza di Auschwitz», afferma Judith Kelly, «non fa parte né del periodo che ha preceduto la deportazione né della vita che seguito il suo ritorno in Italia»⁴², constatazione che, a prescindere dal rapporto problematico tra esperienza, rappresentazione e memoria che spesso contrassegna il genere della testimonianza, sembra rapportarsi alla mera dimensione degli eventi narrati. Ora il confronto tra le due testimonianze della Tedeschi può contribuire a evidenziare l'importanza del livello della rappresentazione per l'analisi di ciò che Michael Rothberg ha definito il «realismo traumatico»⁴³ dei racconti testimoniali; il richiamo della realtà, di cui si è detto prima, nei testi della Tedeschi infatti parte dal presente della narrazione per poi estendersi oltre i fatti narrati e tenere in pugno anche il presente della scrittrice reduce.

Il primo elemento che risalta confrontando i due memoriali della Tedeschi è la rappresentazione topografica del campo. In *Questo povero corpo* la dimensione spaziale si delinea lungo un asse orizzontale e verticale, dividendo in due il paesaggio visto dall'interno del campo: una «campagna piatta, sterminata» (PC 105), un paesaggio che «si ostinava a non mutare» (PC 105), da un lato, e un cielo (diurno o notturno) dall'altro. Mentre quello diurno si offre indifferenziato, «terso ed azzurro» (PC 100) o bianco quando riflette la neve che ricopre la terra, il cielo notturno invece appare «stellato», ora «freddo e indifferente» (PC 105-106) ora «vicino amico» (PC 89), «misterioso e familiare come il cielo della mia terra lontana» (PC 89). A ricollegare la pianura al cielo sono elementi verticali che richiamano anzitutto l'idea di morte: le torrette di guardia, qualche albero stecchito, il camino e il fumo del crematorio, ma anche il campanile della chiesa di Auschwitz, «unica visione della vita cittadina a noi preclusa in virtù della sua altezza» (PC 100), di quell'Auschwitz «dal nome maledetto» (PC 100). Attraverso l'orizzonte sconfinato si protraggono la monotonia e la mancanza di differenziazione che regnano all'interno del campo; solo le stelle familiari aprono momentaneamente quel «paesaggio lugubre che ci perseguitava e opprimeva con

⁴⁰ Risa Sodi, invece, attribuisce la dichiarata non letterarietà della Tedeschi a una consapevole scelta ideologica: «Tedeschi thus rejects the mythicization of the Holocaust, in her book and in others'. By claiming a separate, privileged space for documentary writing and survivor nonfiction, she in effect paints herself into the corner, forced thereafter to deny the presence – even abundance – of literary tropes and writerly devices in her own work. [...] Tedeschi has followed established patterns of belletristic construction, even while adamantly adhering to an ideology of antisophistication whereby the employment of metaphors and even adjectives is tantamount to adulteration or, worse, defilement of her survivor account» (RISA SODI, *op. cit.*, pp. 141-142).

⁴¹ David Bidussa annota che nelle testimonianze strutturate secondo un ordine sequenziale «qualche volta compare il momento della liberazione, quasi mai quello del reinserimento» (DAVID BIDUSSA, *op. cit.*, pp. 94-95).

⁴² JUDITH KELLY, *Giuliana Tedeschi*, in *Holocaust Literature*, cit., p. 1260. La traduzione è mia.

⁴³ MICHAEL ROTHBERG, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

una impressione continua di insidia, di agguato e di morte» (PC 106), quella natura che «sembrava averci abbandonato, volerci annientare nella sua tristezza» (PC 117).

Oltre a inquadrare lo spazio narrativo, la stessa mancanza di differenziazione marca in *Questo povero corpo* il sentimento del tempo dell'Io narrante di fronte a «una tragedia che non ammetta soste o intervalli» (PC 15): «Prigioniera, vivevo al di fuori di ogni convenzione del tempo. La mia vita di un anno fu una lunga, grigia, monotona giornata in cui i fatti salienti erano morte, percosse, impiccagioni» (PC 23-24). Questa monotonia, da un lato, è racchiusa entro dei netti confini temporali (tematizzati a più riprese), vale a dire nel periodo che va dalla deportazione fino alla liberazione dei campi⁴⁴; dall'altro, vi sono i richiami voluti a un passato che precede la deportazione, i quali fuoriescono dai confini della storia narrata. Oltre che di questa memoria 'narrativa' – si tratta di richiami la cui evocazione spesso è richiesta dalle altre prigioniere –, l'Io narrante fa menzione di una forma di memoria involontaria più visiva e sensitiva, chiamata da lei «astrazione» e «cinematografo spirituale», per riferire a quelle immagini, sensazioni e emozioni del passato che durante la prigionia nel campo emergevano spontaneamente e di fronte alle quali l'Io narrante si ritrovava a combattere una difficile «lotta tra nostalgia e realtà» (PC 72). Contrariamente alla seconda testimonianza, *Questo povero corpo* allude una sola volta alle difficoltà che prova la protagonista a ricostruire una qualche forma di continuità tra il passato di prima della deportazione e il 'presente' successivo alla liberazione:

Ed ora che sono ritornata dopo venti mesi e non ho ritrovato quello che avevo lasciato “ieri”, sento che quel mondo passato ha cessato di appartenermi. La mia vita attuale è una nuova vita, senza continuità, senza passato. La vita del Lager ha segnato un taglio netto, ha posto come una barriera, che ora mi pare ancora insormontabile. Quello che è adesso, è nuovo e ricomincia da capo, il passato spogliato dall'elemento della continuità ha qualcosa di letterario e di impersonale. (PC 24-25)

Pur essendo anche la seconda testimonianza permeata dalla costante e involontaria irruzione del passato nel presente, in *C'è un punto della terra...*, i tempi della storia narrata e della rappresentazione tendono invece a confondersi nella stessa esperienza dei flash-back. In questi flash-back riecheggia chiaramente la struttura temporale del trauma, dal momento che il passato, irrompendo nel presente, riconduce il soggetto all'intreccio tra vita e morte alla base del trauma. Contrariamente alla prima narrazione, *C'è un punto della terra...* tematizza il meccanismo dei flash-back:

– Sono le “voci”. È peggio della fame, peggio del freddo – disse tra sé, ed io sapevo che le “voci” erano i richiami del passato, un miscuglio di nostalgia e ricordi, di disperazione e desiderio di morte. (PT 135)

Le “voci” sono terribili; si richiamano, si incrociano, si susseguono come in una fuga musicale. (PT 136)

Essendo il momento della narrazione nel secondo testo posteriore a quello di *Questo povero corpo*, l'analisi di un macrotesto come quello di Giuliana Tedeschi richiede un'attenzione

⁴⁴ Il finale di *Questo povero corpo* viene ripreso tale e quale in *C'è un punto della terra... Una donna nel Lager di Birkenau*: «Qualcosa allora si sciolse in noi. L'emozione dapprima sopita, poi trattenuta, ritardata, dosata con paura, proruppe in lacrime e in gemiti di gioia. Ci abbracciammo tutte, finalmente persuase della nostra libertà» (PC 125/PT 165).

particolare per le sottili, significative differenze tra le modalità rappresentative dei due testi; sono appunto queste differenze che permettono di chiarire la posizione ambivalente dell'autrice nei confronti della prima testimonianza. L'analisi comparativa dei due testi consente inoltre di rilevare una serie di modalità discorsive che sembrano sottrarsi a certe strategie interpretative osservabili negli studi sulla Shoah e le cui tracce si riscontrano anche nella ricezione critica della Tedeschi.

Al di là dei topoi femminili

Per Dominick LaCapra l'essere ricettivi all'esperienza traumatica altrui dipende da una disposizione emotiva e mentale che definisce *empathic unsettlement* ('vacillamento empatico')⁴⁵. Questa modalità empatica è secondo LaCapra la risposta più appropriata alla testimonianza o al racconto del trauma, dato che essa enfatizza l'importanza della capacità, da parte del lettore o dell'ascoltatore, di calarsi nella sofferenza altrui, come pure la necessità di rispettare la differenza tra l'Io del lettore e l'esperienza della vittima. Questa forma di coinvolgimento si distingue da altre forme che LaCapra definisce come «autosufficienti» o «proiettive», o altre ancora che portano il lettore o chi ascolta a far propria la sofferenza della vittima. La disposizione dell'*empathic unsettlement* aiuta inoltre a evitare interpretazioni rassicuranti o armonizzanti di racconti incentrati su eventi traumatici⁴⁶. In maniera analoga Zoë Vania Waxman individua nella critica sulla scrittura femminile della Shoah una tendenza a cogliere piuttosto quei comportamenti femminili moralmente rigorosi e corretti (i quali rispondono alle aspettative stereotipate di genere)⁴⁷. La scarsa attenzione critica⁴⁸ rivolta all'opera della Tedeschi – tra i contributi più significativi vi sono il capitolo di Risa Sodi in *Narrative and Imperative*⁴⁹ e l'analisi prevalentemente tematica di Stefania Lucamante in *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni*

⁴⁵ DOMINICK LACAPRA, *Writing History, Writing Trauma*, London-Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001, pp. 41-42.

⁴⁶ DOMINICK LACAPRA, *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*, Ithaca, Cornell UP, 2004, p. 135.

⁴⁷ ZOË VANIA WAXMAN, *Writing the Holocaust. Identity, Testimony, Representation*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 125: «Studies of women in the Holocaust often project their own concerns, which set the agenda for future testimony. They tend to emerge from preconceived ideas regarding women's abilities to act in moral, heroic, or noble ways».

⁴⁸ Cfr. JUDITH KELLY, *Giuliana Tedeschi*, in *Holocaust Literature*, cit., p. 1261: «It is only since the 1990s that Giuliana Tedeschi's writings have come to public attention in Italy, mainly due to the publication of the school edition of *C'è un punto della terra...* This work has received warm acclaim because of its insight into the particular suffering of women in the Nazi concentration camps, but it is fair to state that Giuliana Tedeschi's testimony has not yet received the wider review that it deserves». Riguardo alla ricezione delle testimonianze di sopravvissute italiane, Stefania Lucamante osserva: «Nella pure immensa bibliografia sulla Shoah che si è venuta accumulando da un lato e dall'altro dell'oceano, si osserva la lacuna di pubblicazioni – anche quelle basate esclusivamente sulle donne e/o studi femministi – la cui prospettiva sia focalizzata su scrittrici e sopravvissute italiane. [...] In uguale misura, se parliamo dell'aspetto letterario, sono pochi gli studi che si occupano della rappresentazione finzionale della Shoah da parte di autrici italiane» (STEFANIA LUCAMANTE, *op. cit.*, pp. 100-101).

⁴⁹ RISA SODI, *op. cit.*, pp. 134-155.

*letterarie della Shoah*⁵⁰ – sembra dotare la protagonista di *C'è un punto della terra...* di quelle capacità e qualità tipicamente femminili individuate dalla Waxman, le quali porterebbero le donne ad agire «in maniera eroica, morale o nobile» e conferirebbero un senso di conforto a chi fa da testimone secondario della Shoah:

Violence, work, selections and punishments are described therein in an effort to narrate the unspeakable though, in the final analysis, it is the “spirituality, humanity and sensibility of the author and her fellow deportees which are the subject of this tale” (Misura, 175).⁵¹

The women in her book do not hesitate to embrace, encourage, support and sustain each other. *There is hardly an incident where one woman does not act heroically or, at least, compassionately with regard to her fellow inmates and Tedeschi makes a great show of camaraderie in her book.*⁵²

Nonostante tutto, *la resistenza più vera fra tutte quelle possibili rimane ancora quella di volere “ripetere l’esperienza della procreazione”* (52), un diritto inalienabile del corpo femminile e pure mortificato in queste non-donne.⁵³

Nello specifico è il finale apparentemente catartico di *Questo povero corpo* e *C'è un punto della terra...* che facilmente può indurre il lettore alla tentazione di distillare una forma di senso o chiusura cognitiva dal testo, invitando quest'ultimo a una lettura confortante che proietti nel testo la propria ricerca di senso in quanto testimone indiretto⁵⁴. Occorre tuttavia guardarsi dal dissociare questo finale al passato da un altro brano volto al presente, il quale figura solo nel primo memoriale e in cui l’Io narrante definisce come «insormontabile» la barriera tra il passato di prima della deportazione e il presente post-Auschwitz della narrazione⁵⁵. La presenza di questo frammento all'inizio del racconto, infatti, compromette la catarsi emotiva e il senso di liberazione che sembra emanare dal finale di *Questo povero corpo*. È in questo caso l’uso dei tempi verbali a far emergere la contraddizione che sorregge la testimonianza: quella tra la speranza di un presente e un futuro che non siano invasi dal passato (espressa a livello del tempo narrato) e, a dirlo con Bidussa, la consapevolezza di una differenza insanabile tra passato e presente (articolata a livello della narrazione)⁵⁶.

⁵⁰ STEFANIA LUCAMANTE, *op. cit.*, pp. 133-141. Si veda anche STEFANIA LUCAMANTE, *Non soltanto memoria. La scrittura delle donne della Shoah dal dopoguerra ai giorni nostri*, in *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale*, a cura di Reinier Speelman, Monica Jansen, Silvia Gaiga, Utrecht, Igitur-Utrecht Publishing & Archiving Services, 2007 («Italianistica Ultraiectina. Studi di letteratura e cultura italiana», 2), pp. 78-95.

⁵¹ RISA SODI, *op. cit.*, p. 138.

⁵² Ivi, p. 154.

⁵³ STEFANIA LUCAMANTE, *Non soltanto memoria*, cit., p. 87.

⁵⁴ Cfr. nota 44. Il finale di *Questo povero corpo* è stato ripreso letteralmente nel secondo memoriale, *C'è un punto della terra...*

⁵⁵ « Ed ora che sono ritornata dopo venti mesi e non ho ritrovato quello che avevo lasciato “ieri”, sento che quel mondo passato ha cessato di appartenermi. La mia vita attuale è una nuova vita, senza continuità, senza passato. La vita del Lager ha segnato un taglio netto, ha posto come una barriera, che ora mi pare ancora insormontabile. Quello che è adesso, è nuovo e ricomincia da capo, il passato spogliato dall’elemento della continuità ha qualcosa di letterario e di impersonale. » (PC 24-25)

⁵⁶ DAVID BIDUSSA, cit., p. 94: «Che cos’è la testimonianza del sopravvissuto? È un testo che vive di un doppio registro temporale. La testimonianza vive contemporaneamente di una speranza e di un’impasse. La speranza consiste nell’aver una prospettiva di futuro. Il testimone fonda il suo atto perché investe su qualcosa. Questo

Nonostante che in *C'è un punto della terra...* questa contraddizione si presenti in forma attutita – il suddetto passo svolto al presente è stato tralasciato nella rielaborazione del 1988 –, rimane pur vero che nel secondo memoriale l'organizzazione spaziale svolge una funzione simile, cioè quella di rivelare la natura (solo) augurale del finale del racconto, quale espressione del desiderio da parte della testimone di svincolarsi dalla minaccia del passato e di ricostruire un nuovo Sé. Anche se certi brani vengono a costituire un sottofondo moralmente o emotivamente positivo, essi sono sintomatici anzitutto dell'urgenza irrisolta da parte dell'io narrante di stabilire un confine netto tra passato e presente⁵⁷; dall'insieme del racconto, in effetti, risulta che il trauma persiste, lasciando scorie retoriche anche dopo che la ri-presentazione dell'evento traumatico è giunta a conclusione.

A prescindere dal finale vi sono altri episodi che riportano comportamenti e reazioni alle condizioni estreme nel campo, i quali difficilmente si conciliano con l'immagine stereotipata di genere precedentemente discussa. Interessante a questo riguardo sono due frammenti, il primo tratto da *Questo povero corpo*, il secondo da *C'è un punto nella terra*, dal cui confronto emerge che il processo di riscrittura ha portato l'autrice a evidenziare anche maggiormente quell'egoismo che nel primo brano ancora rimane celato dietro un istinto di conservazione animalesco. Nel brano tratto dal secondo memoriale è appunto la sequenza «Approfittai della confusione, me ne riempii le tasche», assente nel primo frammento, a mettere in un'altra luce l'istinto di vita della protagonista:

La sorte mi fu propizia. Mi scelsero per portare dei Kübel di minestra e di patate dalla cucina in un altro Lager. Barcollavo, non sapevo come sollevare il peso enorme dei bidoni, mi accorsi allora che ero digiuna dalla sera avanti e che mezzogiorno era vicino. *Non so come fu, ancor oggi me lo domando, certo un istinto bestiale, quello che volgarmente si chiama istinto di conservazione mi spinse a gettarmi sul bidone delle patate, le mangiai a morsi con tutta la buccia sfidando le percosse.* Una sola cosa sentivo in me, una sensazione oscura che ingrandiva, ingrandiva, il bisogno inestinguibile di vivere, di vivere nonostante gli S.S., il Lager, il crematorio! (PC 31)

[...] Non so come fu, ancor oggi me lo domando: un istinto bestiale mi spinse a gettarmi sul bidone delle patate. *Approfittai della confusione, me ne riempii le tasche,* le mangiai a morsi senza togliere la buccia. Una sola cosa sentivo in me, una sensazione oscura che ingrandiva, ingrandiva, il bisogno inestinguibile di vivere, di vivere nonostante gli S.S., il Lager, il crematorio. (PT 73-74)

Oltre alle modifiche di tipo contenutistico come l'esempio appena citato, si delinea nel secondo racconto memoriale un'organizzazione spaziale, narratologica e simbolica che distingue l'opera del 1988 dalla prima testimonianza del 1946, dal momento che *C'è un punto della terra...* pone in un'altra luce la matrice traumatica della scrittura della Tedeschi.

qualcosa è il possibile scarto tra ciò di cui narra (là e allora) e il momento in cui compie il suo atto (qui e ora). Ma spesso il testo del racconto (l'uso dei verbi, lo stile della narrazione, le parole, i gesti...) indicano un'impasse: il domani è ancora il "tempo del campo", sembra difficile misurare il tempo trascorso e collocarsi in un nuovo spazio».

⁵⁷ Cfr. SAUL FRIEDLÄNDER, *Trauma e transfert: la narrazione storica della Shoah*, in *Storia della Shoah*, cit., p. 284: «[...] a quasi cinquant'anni dagli eventi in questione, nessuna mitologia sembra essersi imposta nell'immaginario ebraico, e gran parte della letteratura e dell'arte relative alla Shoah non sembrano offrire alcuna possibilità di redenzione; anzi non sembra essere possibile alcuna catarsi».

In primo luogo si consideri che in entrambi i memoriali ricorre, con una certa frequenza, l'immagine del filo spinato onnipresente peraltro nella letteratura sulla Shoah in cui spesso fa da metonimia per la peculiare topografia dei Lager. In *Questo povero corpo* il filo spinato chiude il mondo dei campi, rendendolo radicalmente diverso dal mondo circostante, laddove in *C'è un punto della terra...* le spine metalliche marcano un confine più poroso tra Lager e mondo esterno. A separare il campo B (di Birkenau) dal mondo esterno nel secondo memoriale è, infatti, una serie di fasce concentriche che includono altri campi scoperti e frequentati dalle prigioniere in un secondo momento – il quale non è descritto in *Questo povero corpo* –, ovvero quando escono dal campo B per andare a lavorare fuori dal Lager⁵⁸. In *C'è un punto della terra...* il campo B non è più nemmeno vissuto come un mondo radicalmente chiuso dalla regolare quotidianità, bensì come uno spazio relativamente 'aperto' al cui interno s'intersecano molteplici confini che separano in maniera variegata, cioè a seconda del momento e della prospettiva, la sfera del quotidiano da quella dell'estremo⁵⁹. Passata dal campo B a quello di Auschwitz in cui le condizioni di vita e di lavoro inizialmente sembrano migliori, l'Io narrante ad esempio riporta la notizia di un medico che racconta del 'blocco della morte' all'ospedale, in cui sono rinchiusi in quel momento cinquanta donne che aspettano di essere mandate al crematorio. In questo tipo di episodi la narratrice si pone al di qua del confine con l'estremo. In altre occasioni – che si ripetono anche dopo l'evacuazione del campo – è invece la stessa a trovarsi al di là dello stesso confine:

Sentivo sfuggirmi la vita a poco a poco e l'ansietà cresceva. Avevo l'esatta sensazione di essere vicina alla "soluzione finale". Mesi e mesi di sofferenza, aver sopportato ogni tortura morale e fisica, sentire di essere a un passo dalla libertà e temere, disperatamente temere di non possedere più quel poco di forza ancora necessaria per sopravvivere!

Un rimpianto profondo, che superava ogni sentimento di affetto e di legame familiare, il rimpianto della vita in se stessa mi dava una commozione dolce. Era il progressivo distacco dall'esistenza, che avveniva ormai, grado per grado senza più traumi, con il venir meno delle forze fisiche. (PT 161-162. Il corsivo è mio.)

L'importanza di questo misto tra quotidiano e estremo per il lettore e per il rapporto di quest'ultimo con la cultura posttraumatica viene ribadita da Michael Rothberg: «Rappresentando un luogo di violenza estrema come una zona di confine tra l'estremo e il quotidiano, il realismo traumatico tenta di riprodurre l'evento traumatico come un oggetto di conoscenza, e di programmare e trasformare i lettori in modo da renderli consapevoli del proprio rapporto con la cultura posttraumatica»⁶⁰.

⁵⁸ Cfr. «Uscite dal Campo B, le donne per la prima volta si resero conto che i Lager A e B non erano unici. Lo sguardo si perdeva per una pianura sconfinata seminata di campi; e nelle ombre che si aggiravano dovunque videro la moltiplicazione del proprio martirio» (PC 74-75). Il corsivo è mio.

⁵⁹ Tra gli altri viene riportato un episodio che narra l'incontro tra una delle prigioniere del campo B e il marito di quest'ultima lungo il percorso che la porta a lavorare fuori dal campo insieme alle altre prigioniere del gruppo; il contesto estremo ha come effetto di togliere ogni familiarità alla scena.

⁶⁰ MICHAEL ROTHBERG, *op. cit.*, p. 109. La traduzione è mia.

Oltre all'organizzazione spaziale, cambiano anche le modalità narratologiche nel secondo memoriale: a contrassegnare *C'è un punto della terra...* è in effetti una maggiore tendenza alla narrativizzazione. Se in *Questo povero corpo* predomina ancora lo stile elegiaco di un Io narrante riflessivo, nel secondo memoriale la narratrice tende a delegare la voce alle sue compagne di prigionia, inserendo scene e episodi rappresentativi delle condizioni di vita nel Lager in una narrazione semi-cronologica né eccessivamente frammentaria né introspettiva. Sono significativi, in particolare, i passaggi alla focalizzazione interna; mentre in un primo momento il discorso della reduce nella seconda testimonianza sembra rispettare il patto di veridicità con il lettore (più o meno) pronto ad affrontare il contenuto mnemonico, nei passi in cui scatta la focalizzazione interna l'Io narrante scopre invece la natura finzionale del suo racconto: «*Non disse a nessuno quel che aveva visto*, che nella fossa, vicine le une alle altre, come castagne sulla brace, bruciavano lentamente delle teste umane» (PT 74. Il corsivo è mio). In questo caso l'Io narrante delega a una compagna la visione di una tomba aperta che richiama sia l'immagine estrema del camino del crematorio sia l'idea(le) di una tomba invece chiusa e dignitosa. Attraverso il passaggio alla focalizzazione interna si attua in questo passo una momentanea auto-espulsione (narratologica) dell'Io narrante che soccombe davanti alla visione del cadavere⁶¹.

Nella sua emblematicità l'accento alla fossa aperta offre inoltre una chiave di lettura per altre figure simboliche da leggere all'insegna del trauma, nella misura in cui esse rimandano a una simile commistione tra il quotidiano e l'estremo, commistione che sopravvive all'esperienza di morte insieme al testimone. Esempi di queste figure simboliche sono i cinquanta passeggi vuoti che un gruppo di prigionieri è costretto a spingere eseguendo movimenti circolari interminabili, o l'albero di Natale piazzato vicino al filo spinato, o ancora la *liseuse* verde (della suocera) che l'Io narrante rivede sulle spalle di una delle sue compagne di prigionia. Ciò che accomuna queste figure simboliche è la mancanza di una chiara connessione analogica tra l'immagine e il referente; nella rappresentazione della testimone sopravvissuta esse, in effetti, non fanno altro che 'puntare verso qualcosa che si ri-presenta', ma che ciononostante resta fantomatico. Attraverso questo processo di simbolizzazione ripetutamente avviato e poi troncato, il ritardo (*belatedness*), quale tratto costitutivo del trauma, viene non solo perpetuato dallo stesso testo, ma anche tramandato da testo a testo: da *Questo povero corpo* fino ai punti di sospensione di *C'è un punto della terra...*

⁶¹ Cfr. JULIA KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Editions du Seuil, 1980, p. 11: «Le cadavre (*cadere* *tomber*), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte come un hasard fragile et fallacieux. Une plaie de sang et de pus, ou l'odeur douceuse et âcre d'une sueur, d'une putréfaction, ne *signifient* pas la mort. [...] le déchet comme le cadavre *m'indiquent* ce que j'écarte en permanence pour vivre. [...] Si l'ordure signifie l'autre côté de la limite, où je ne suis pas et qui me permet d'être, le cadavre, le plus écoeurant des déchets, est une limite qui a tout envahi. Ce n'est plus moi qui expulse, "je" est expulsé».

La narratività come dimensione liminale: dal *Tagebuch* a *I ponti di Schwerin* di Liana Millu

Il voler assimilare la letteralità dell'evento traumatico al tessuto immaginario e simbolico del testo ha spinto Giuliana Tedeschi a rispondere sempre nuovamente al richiamo di quella realtà traumatica che ha originato i suoi testi. Liana Millu, invece, opta per una serie di strategie discorsive e narratologiche che evidenziano certi oggetti e personaggi simbolici portatori di significati e valori di una dimensione al di là del suo vissuto traumatico. La fitta rete di associazioni simboliche che sorregge l'opera della Millu si articola non solo in profondità, bensì anche al di là dei singoli testi; ricollegando immagini che si dispiegano nel tempo, la rete simbolica finisce per instaurare nessi profondi e dinamici tra l'esperienza passata e il presente della narrazione. Anche se l'io narrante del *Tagebuch* è ancora soggetto alla ripetizione delle sue paure passate e a quel richiamo della morte con cui era costretto a convivere nei Lager, nello stesso diario un altro richiamo, quello della scrittura letteraria, progetta una dimensione al di là dell'incessante richiamo della morte⁶².

Il *Tagebuch*, composto nell'anno stesso del ritorno dal Lager, copre i quattro mesi che separarono la liberazione del campo dall'arrivo della reduce in Italia. Solo nel 2006 il diario è pubblicato – postumo – da Piero Stefani, al quale la scrittrice aveva affidato il manoscritto a metà degli anni Ottanta, chiedendogli di custodire il diario e di leggerlo solo dopo la sua morte. Nella fattoria abbandonata dove trascorse un breve periodo di tempo insieme ad alcune altre reduci dal campo, Liana Millu aveva raccolto il diario in bianco, insieme a un mozzicone di matita che in seguito avrebbe affidato a Primo Levi. Anche se pubblicato solo postumo, il diario non arriva del tutto inaspettato; ne *I ponti di Schwerin* l'io narrante ne fa menzione a più riprese⁶³.

Il *Tagebuch* stesso è da considerare come un esempio di ciò che Louise O. Vasvári definisce come *life writing*; nei suoi appunti diaristici la Millu racconta anzitutto la propria vita⁶⁴. Oltre

⁶² La fede laica di cui Liana Millu ha parlato spesso nelle sue testimonianze, e alla quale anche la critica ha dato ampia attenzione, appare nel *Tagebuch* solo sotto forma di quell'accenno alla montagna viola che nelle opere successive verrà integrata nello sottotesto simbolico che sorregge l'opera della Millu, dal diario fino a *I ponti di Schwerin*.

⁶³ Si vedano i seguenti brani tratti da LIANA MILLU, *I ponti di Schwerin*, Recco-Genova, Le Mani, 1998 (1978¹): «“Non dimenticarti il diario!”/Piuttosto avrei dimenticato il pane. Quel *Tagebuch* con la copertina di finto cocodrillo e la serratura antindiscreti l'avevo raccolto il primo giorno della fattoria, tra libri sfasciati e una radio fracassata a calci. Dentro, era ancora tutto bianco./Dimenticarmi il diario? Con una matita e una scheggia di specchio mi nutriva più di quello che mettevo nello stomaco. Quando avevo scritto “Forse, oggi è il 3 maggio” era stato un momento grande. Potevo ancora scrivere!» (pp. 48-49); «Sul tavolino vicino al letto c'era il diario; quel *Tagebuch* gualcito che avevo raccolto tra i mobili fracassati della fattoria e anche il pezzetto di matita che mi aveva rallegrato quei giorni. Non ci avevo scritto più niente./A fatica, perché la luce mi faceva male agli occhi e la testa sembrava stretta in una morsa, lo trovai, lo presi./“Natale 1945”/Scrivo con sforzo, lentamente. “Natale 1945: era...”/Non potei finire. Il diario mi scivolò dalle mani, gli occhi si chiusero. Mi riaddormentai con la luce accesa e la signora Jolanda, che se ne accorse, brontolò moltissimo, annunciandomi che, per la luce, avrei dovuto pagare il doppio» (pp. 311-312). Da ora in poi userò le sigle “PO” (*I ponti di Schwerin*) e “TB” (*Tagebuch. Il diario del ritorno dal Lager*) seguite dall'indicazione delle pagine.

⁶⁴ Louise O. Vasvári precisa la portata della nozione di “*life writing*”: «*life writing* – a term utilized mostly in gender studies but useful for other types of texts – is a useful designation for the texts at hand because it elides generic boundaries between history, fiction, documentary, and literature. It also raises questions about issues much debated in Holocaust scholarship, including author versus narrator, witness, history, memory,

a ciò, il *Tagebuch* costituisce però anche una forma di scrittura *per* la vita; inizialmente non destinato alla pubblicazione, il diario diventa per la scrittrice reduce uno strumento di autoterapia nel suo sforzo di ricostruzione identitaria. La quasi coincidenza del tempo narrato con il momento della narrazione apre in questa forma di scrittura pretestimoniale uno spazio di espressione intima in cui l'io narrante dà libero sfogo al sentimento che domina l'intero diario: l'ansia che sente di fronte all'imminente ritorno in Italia.

Anche se i frammenti del diario seguono a ruota la progressione del presente che si fissa sulla carta, lo scorrere dei giorni e dei mesi sembra risolversi in un unico interminabile presente che non riesce a differenziarsi dal passato. Mentre lungo le pagine del diario l'io narrante rimane in preda alle paure di un tempo passato che continua a sommergere il presente, questo continuo rivivere il passato sembra cancellare la differenza stessa tra passato e presente fino ad annullare ogni prospettiva di un 'dopo ritorno'. In questa scrittura il passato – e per passato s'intende sia quello recente trascorso nei Lager sia quello più remoto che risale all'infanzia dell'io narrante⁶⁵ – di rado emerge alla superficie testuale, manifestandosi per lo più sotto forma di flash o immagini poco elaborate e spesso associate alla situazione vissuta al presente. Attraverso il pensiero insistente del ritorno l'io narrante sembra rivivere infatti non solo la lunga convivenza con la morte nei campi, ma anche, attraverso l'espressione di un forte senso dell'abbandono, l'ingombrante ricordo di un mondo senza madre, la quale invoca quando il pensiero cede all'idea di una pace che sa di morte:

Lasciatemi andare. Verranno tutti ad incontrarmi: prima sarà la Nonna dal dolce sorriso – circondata di luce di paradiso – tanto che a lei non oserò avvicinarmi. E la Madre che non conobbi aprirà le braccia – dirà – Bambina mia, piccina, molte pene mi hai dato, Trenta lunghi anni per te il cuor mio ha palpitato, ma ora basta – Sul seno suo puro mi getterò – e "Mamma!" per la prima volta dirò. (TB 52)

A fare da contrappeso al richiamo della morte è invece il desiderio di una scrittura che non sia quella diaristica praticata nel momento dell'enunciazione e la quale si rivela essere quella letteraria. Nelle pagine del diario infatti si manifesta l'urgenza della scrittrice reduce di riappropriarsi di quella vocazione alla scrittura che aveva alle spalle quando a trent'anni era entrata nei Lager, quella predisposizione che le fece compiere scelte anticonformiste e che realizzò grazie alla sua forza di volontà⁶⁶. Numerose sono poi le sequenze in cui la narratrice espone le difficoltà che le impediscono di attingere a quella dimensione oltre la

interpretation, culture, identity, and canon versus social perspectives of literature. Finally, life writing also elides the often valorized judgment on the literary merit of individual works.» (LOUISE O. VASVÁRI, *Introduction to and Bibliography of Central European Women's Holocaust Life Writing in English*, in *Comparative Literature and Culture*, Thematic Issue *New Work in Holocaust Studies*, 11.1, a cura di Louise O. Vasvári, Steven Tötösy de Zepetnek, 2009, consultato su <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol11/iss1>.

⁶⁵ «Ora vorrei piangere. Di cosa? Di un pianto per tutta la gioventù sciupata, sacrificata, sporcata. Rimpianto e rimorsi del passato, timore dell'avvenire» (TB 47).

⁶⁶ Si veda anche FRANCESCO PAOLELLA, *Su Liana Millu: deportata, scrittrice, moralista*, «Ricerche storiche», XL, 105, 2008, p. 184: «Pare quasi che la scrittura fosse un vero e proprio esercizio per staccarsi dalla confusione circostante, dai vicini antipatici e dalle piccole noie quotidiane, per poter avere un riparo calmo, solitario, per la ricostituzione di una propria autonomia. Riscontriamo in questo senso un'ambiguità di fondo. La nostra autrice vive allo stesso tempo il bisogno e l'avversione della solitudine, rivendica e teme il sentimento della propria separazione da tutto e tutti».

realtà presente e passata; dal momento che la narratrice ritiene la solitudine quale condizione assoluta a quell'altro tipo di scrittura, quella letteraria, l'accesso a quell'oltre appare quanto mai impervio e lontano⁶⁷. I falliti tentativi di scrivere «i racconti di Birkenau» infatti la fanno rimpioombare nel suo presente di paura:

Ieri sera ho penato per cominciare "Zinuska" e poi ho sbagliato. È una cosa difficile, il protagonista è l'ambiente o è "Zinuska"? Bisogna fondere e qui è il difficile, cara Lim. Di nuovo penso che in Italia non mi aspetta nessuno. (TB 61)

Sono io, questa che è in mezzo a questa vita, o era un'altra quella che ha vissuto esperienze dure? (TB 65)

Non ho voglia di scrivere, è meglio chiudere gli occhi. Buonanotte. (TB 51)

Ad alimentare il richiamo alla scrittura letteraria nel *Tagebuch* è una fitta rete di rimandi intertestuali in forma di brani di poesie e testi imparati a memoria. Questo tessuto intertestuale tuttavia si trova integrato in un racconto del trauma destinato per tanti versi a rimanere intransitivo, cioè non referenziale; anziché rappresentare la paura, le pagine del diario continuano a riprodurla lungo una superficie lessicale volta a rimandare i suoi significati depennati. Nemmeno gli appunti diaristici della Millu quindi si sottraggono al meccanismo della ripetizione; un forte richiamo mimetico seguita a emergere nel testo senza però afferrare le tracce vuote del passato. Pur essendo l'io narrante del *Tagebuch* ancora soggetto alla ripetizione delle sue paure passate e a quell'ambiguo richiamo della morte con la quale nei Lager era costretto a convivere, il diario già contiene il seme della rete associativa che sorreggerà il processo di riabilitazione psicologica narrato ne *I ponti di Schwerin*. Anche se la Millu si concede di abbassare la guardia letteraria e stilistica, il diario si presenta come *Ur-text* contenente i germi delle sue opere più propriamente narrative⁶⁸, le quali vanno al di là del puro autobiografismo e della testimonianza diretta per trasformare una materia scottante in scrittura letteraria.

Il simbolo per eccellenza che percorre l'opera della Millu è il colore viola, il quale si contrappone al fumo grigio nel cielo di Birkenau (cfr. *Il fumo di Birkenau* del 1947). Il senso del mistero rivelatosi all'io narrante del *Tagebuch* durante una domenica senza lavoro nel Lager quando scorge il riflesso viola di una montagna distante, ricompare ne *I ponti di Schwerin*; lo stesso colore viola vi si ricollega alle violette offerte dal fidanzato prima della guerra e a quelle che – così le avevano raccontato – sua madre usava spillare sul vestito di

⁶⁷ Cfr. «Oggi è inquieto: bisogno di pensare, ma non solo di pensare, bisognerebbe fare qualcosa: ma cosa? "Zinuska", "il galeotto"? Ci vorrebbe la "mia" stanza per questo. E poi, per quanto sia pura incoscienza, non ho voglia di occuparmene in modo deciso. Lasciamo che si depositi il fondo» (TB 68); «Se avessi la mia stanza farei qualcosa» (TB 80); «Stanzetta, paradiso difficilmente riacquistabile! L'unica cosa che mi attragga per la vita fuori dal Lager» (TB 81); «E ora prendi un foglio grande e cerca di fare almeno la novella» (TB 59); «Cercando un argomento di conversazione con Nino perfeziono l'episodio del galeotto in treno. È buono. L'ultimo saluto. Io ero in treno diretta a Volterra quando entrarono due carabinieri con un galeotto (è inutile, tu perdi tempo a raccontare a te stessa ciò che sai benissimo, sepolcro imbiancato!)» (TB 62).

⁶⁸ Il presente studio si limita al confronto tra il *Tagebuch* e *I ponti di Schwerin*. Per un'analisi de *Il fumo di Birkenau* si vedano tra gli altri RISA SODI, *op. cit.*, pp. 163-169; ALICIA RAMOS GONZÁLEZ, *La espera en la literatura femenina de la Shoá: "La clandestina", de Liana Millu, in Del instante a la eternidad. Exégesis sobre "la espera" en la escritura de mujeres*, a cura di José Luis Arráez Llobregat, Amelia Peral Crespo, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2012, pp. 207-242.

raso grigio, l'ultimo vestito bello della madre che l'io narrante aveva conservato in un baule e che risulta mancante al suo ritorno in Italia. Ne *I ponti di Schwerin* la malinconia per l'assenza della madre assume progressivamente le vesti di un senso del mistero, mistero dal colore viola: il colore dell'assenza⁶⁹.

Oltre ai colori, tra cui spicca il viola, anche certi personaggi si fanno portatori delle tracce del trauma. Uno dei personaggi chiave in questo senso è Willem, un reduce olandese che la protagonista incontra dopo la sua partenza dalla fattoria. A Willem quest'ultima attribuisce un altro di quei valori sentiti come estranei, ma dai quali trae forza e linfa vitale: la fede. Willem l'aiuta a ritrovare in sé quella forza interiore che la caratterizzava da bambina. L'attribuzione di determinati tratti psichici e valori morali a personaggi chiave permette alla narratrice di conferire forma al processo di riabilitazione psichica del suo alter ego Elmina, la quale grazie all'incontro con questi personaggi riuscirà ad aprirsi a ciò che nel momento dell'incontro invece le appare ancora irreale: l'ottica di un futuro. In questo senso è appunto la morte di Willem a segnare il vero inizio del viaggio di ritorno a quella prospettiva futura atta a ristabilire una qualche forma di continuità tra passato e presente.

La radicalità dello stacco tra la vita prima dei campi e il dopo, viene a sua volta evidenziata dall'alternanza di due situazioni narrative che si susseguono nel corso del romanzo: la narrazione in prima persona e quella figurale⁷⁰, cioè in terza persona con focalizzazione interna⁷¹. Riguardo all'organizzazione narratologica del romanzo si potrebbe dire che la distribuzione della prima e terza persona è pressoché sistematica, ovvero attuata secondo il principio di una netta distinzione tra presente e passato, se non fosse che tra i trentasette capitoli della prima parte del romanzo almeno tre presentano una qualche peculiarità o incoerenza riguardo al suddetto principio distributivo. Inoltre, il confine stesso tra prima e terza persona, e quindi tra passato e presente, ogni tanto si fa vago; la terza persona de *I ponti di Schwerin* risulta contagiata dalla prima che la mette in scena, nel senso che nei brani in terza persona ogni tanto s'intersecano possessivi appartenenti alla prima.

La modalità narratologica della struttura ad alternanza del romanzo, i legami associativi che reggono la concatenazione dei ricordi e le suddette deviazioni dalla norma distributiva inoltre marcano i momenti cerniera del romanzo, ovvero quelle svolte minime nel fatidico tentativo dell'io narrante di rompere l'indistinzione di un presente che le sembra senza via d'uscita. Nello sforzo di articolare gradualmente una differenza tra passato e presente, l'io narrante de *I ponti di Schwerin* finisce per acquisire un rinnovato senso d'identità e ristabilire una qualche forma di continuità tra passato, presente e futuro⁷².

⁶⁹ Per un'analisi più estesa de *I ponti di Schwerin* si veda NATALIE DUPRÉ, *La narratività come dimensione liminale nell'opera di Liana Millu*, in *A window on the Italian female modernist subjectivity: from Neera to Laura Curino*, a cura di Rossella Riccobono, Cambridge, Cambridge Scholar Publishings, 2013, pp. 129-146.

⁷⁰ FRANK K. STANZEL, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

⁷¹ GERARD GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

⁷² In *Writing History, Writing Trauma* (2001) LaCapra definisce il processo del *working through* come una pratica di «articolazione» che porta il soggetto a distinguere il presente dal passato (DOMINICK LACAPRA, *op. cit.*, pp. 21-22).

Memorie in atto e «postmemoria»⁷³

Se nel *Tagebuch* di Liana Millu la ripetuta espressione della paura dell'abbandono continua a rimbalzare contro la superficie lessicale, ne *I ponti di Schwerin* i personaggi e gli oggetti simbolici finiscono per configurarsi in una rete associativa che sorregge il testo in profondità. Alimentandosi a vicenda, questa rete associativa, insieme all'organizzazione narratologica del testo, pongono un chiaro limite alle manifestazioni dell'assenza. Pur rimanendo inaccessibili, le tracce vuote del trauma finiscono per essere integrate nell'organizzazione narrativa del romanzo. Ne *I ponti di Schwerin* è appunto la narratività a farsi spazio di transizione, dimensione liminale, dal momento che è la rielaborazione formale e letteraria della materia esperienziale a spingere la narratrice oltre la semplice registrazione del suo vissuto, facendole rivivere in chiave fantastica quella realtà così straniante e irreale. Mentre in un primo momento l'esperienza dei Lager l'aveva privata del suo senso di familiarità con il proprio Sé, attraverso la sua scrittura performativa Liana Millu è riuscita a porsi di fronte alla propria esperienza, a reinventare il proprio passato e ad avviarsi verso un futuro Sé.

Alla scrittura salvifica della Millu si contrappone il tentativo non altrettanto fruttuoso della Tedeschi di ri-presentare la letteralità della sofferenza delle vittime del campo B e di rispondere attraverso un gesto di mediazione culturale a una precisa volontà di documentazione storica. L'operazione di rielaborazione e riscrittura rivela l'impossibilità da parte dell'Io narrante di fare i conti con il trauma. La ripetizione sia di episodi letterali che di figure simboliche e strutture narratologiche assimilate al tessuto immaginario e finzionale dei due memoriali, blocca in effetti la progressione della narrazione. Lo stesso meccanismo della ripetizione finisce così per impedire al testo di creare una reale differenza tra passato e presente, differendo fino a una morte impossibile il termine della resistenza alle origini del racconto.

L'era definita da Bidussa come «postmemoria» ci invita a riprendere in mano i racconti dei primi testimoni, e a fare in modo che essi continuino a suscitare atti di memoria volti alla consapevolezza storica di attori sempre nuovi, i quali saranno chiamati a proseguire l'elaborazione memoriale della Shoah in quanto testimoni indiretti. Nell'attuale e nel futuro contesto di «postmemoria» è proprio la narrativa testimoniale a poter svolgere nuovamente un ruolo privilegiato, dal momento che essa risulta in grado d'istituire al presente una dimensione comunicativa che accolga tutta la ricchezza esperienziale e emotiva dei primi testimoni proprio nel momento in cui vengono a mancare. In questo senso le testimonianze e rielaborazioni letterarie di Giuliana Tedeschi e Liana Millu, in cui si può ravvisare una memoria individuale profonda in pieno svolgimento, possono contribuire all'elaborazione di una memoria collettiva che, invece di – citando le parole di Saul Friedländer – «ripristinare o creare ex novo una qualche coerenza, soluzione e, per quanto possibile, redenzione»⁷⁴, recuperi negli scritti delle due sopravvissute tracce di quella memoria profonda, e sia così 'con-vissuta', anziché solo celebrata. E in tal modo Giuliana Tedeschi e Liana Millu si

⁷³ DAVID BIDUSSA, *op. cit.*

⁷⁴ SAUL FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, p. 282.

rivolgono al lettore di oggi con un rinnovato invito a prendere consapevolezza del proprio rapporto con la presente cultura post-Auschwitz e di dare ascolto – un ascolto ‘rispettoso’ direbbe Luciana Nissim – a chi è giunto a rimpiangere la vita e attraverso la scrittura si è arrischiato sul sentiero della condivisione impossibile.